

VU Research Portal

De illusies van L'Innocente. De negentiende eeuw opnieuw uitgevonden

Blom, I.L.

published in

Skrien

2005

document version

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in VU Research Portal](#)

citation for published version (APA)

Blom, I. L. (2005). De illusies van L'Innocente. De negentiende eeuw opnieuw uitgevonden. *Skrien*, 37(5), 36-37.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

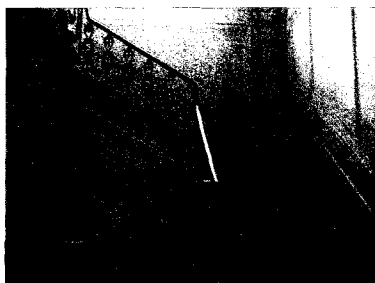
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:

vuresearchportal.ub@vu.nl



Villa Mirafiori in 1976 en 2005



DE ILLUSIES VAN L'INNOCENTE



Villa La Badiola (Toscane) in 1976 en 2005

Als je vandaag de dag als toerist rondloopt in de Romeinse Galleria Colonna, herinnert niets eraan dat dit voornamen en kolossale stadspaleis dertig jaar geleden de filmset was voor Luchino Visconti's laatste film, *L'innocente* (1976). Behalve in het Palazzo Colonna, waar hij aan het begin van zijn film twee kamerconcerten situeerde, filmde hij in twee villa's in Toscane, maar zijn belangrijkste set was de negentiende-eeuwse Villa Mirafiori. Deze Romeinse villa werd in 1874 gebouwd voor 'la bella Rosina', de morganatische echtgenote van koning Victor Emmanuel II. Precies honderd jaar later functioneerde het als de woning van Tullio Hermil, de hoofdpersoon van *L'innocente*.

Tegenwoordig is hier de Romeinse Letterenfakulteit gevestigd, maar je kunt nog steeds de deuren en plinten zien die art director Mario Garbuglia en zijn assistenten speciaal voor Visconti beschilderden.

Visconti wilde het fin de siècle-milieu uit Gabriele D'Annunzio's roman zo levensecht mogelijk oproepen. Zijn ontwerpers deden gedegen onderzoek om historisch verantwoorde kostuums en decors te maken. Hun documentatie bestond uit foto's, maar ook uit afbeeldingen van schilderijen, tekeningen en prenten. Deze documentatie diende als historisch vergelijkingsmateriaal en tegelijkertijd als inspiratiebron. *Rinventare*, opnieuw uitvinden, noemt Visconti's kostuumontwerper Piero

Tosi dat. De ontwerper maakt zich de taal van de periodekunst eigen om van daaruit een origineel ontwerp te maken. Zo voorkomt hij een te letterlijk, banaal citaat en creëert hij in plaats van te kopiëren. Decor- en kostuumontwerper Gino Sensani introduceerde in de jaren dertig deze ontwerptraditie van de Italiaanse cinema. Sensani's leerlinge Maria De Matteis ontwierp de kostuums voor Visconti's debuut, *Ossessione* (1943). Haar assistent Piero Tosi nam die taak over vanaf *Bellissima* (1951). Visconti's realisme is niet het naturalisme van de schilderkunst van Courbet of van de romans van Zola. Bij Visconti gaat het, net als in de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst,

JE KUNT NOG STEEDS DE DEUREN EN PLINTEN ZIEN DIE ART DIRECTOR MARIO GARBUGLIA EN ZIJN ASSISTENTEN BESCHILDERDEN

om een geconstrueerd realisme, om bewuste kaders, perspectieven en lichtval. Zijn realisme lijkt natuurlijk, maar is doordrenkt van symboliek. Objecten of kledingstukken duiden op de sfeer van een scène, op de emoties van de hoofdpersoon. Zelfs in zijn meest realistische films drukt de omgeving de mens uit. Door deze stijl tilde Visconti het drama uit boven het alledaagse.

VERSLUIERING EN ONTMASKERING

Voor de scène in *L'innocente* waarin Giuliana stiekem haar minnaar bezoekt en haar man vraagt haar voile voor haar vast te zetten, wilde Visconti een sluier zoals bij de laatnegentiende-eeuwse Italiaanse beeldhouwer Medardo Rosso. Bij Rosso's *Donna velata – impressione di sera al boulevard* (1893) is – net als in de filmscène – de sluier strak gespannen om het gezicht, zodat alleen de contouren zichtbaar zijn. Het symboliseert Giuliana's ongreepbaarheid, waardoor haar echtgenoot opnieuw in haar geïnteresseerd raakt. Later in de film, als Tullio en Giuliana een bezoek brengen aan de Villalilla, de Toscaanse villa van hun wittebroodsweken, gebeurt het omgekeerde. Tullio tilt nu de sluier van Giuliana's hoed omhoog en kust haar hartstochtelijk. Versluiting en ontmasking staan centraal in bijna alle films van Visconti. Zijn helden hebben een ideaal, of dat nu een liefde, een familie of de kunst is, maar door hun egoïsme, hun verblindheid, verliezen zij hun verantwoordelijkheid tegenover de maatschappij die ze daardoor niet meer aankunnen. Aan het einde van *L'innocente* stort Tullio's wereld in door de confrontatie met de werkelijkheid.

Via kadreeing en kleurgebruik, via compositie en camerabeweging, maar ook door zijn locatiekeuzes paste Visconti de omgeving aan de emoties aan. De natuur als uitdrukking van menselijke hartstochten is een negentiende-

DE NEGENTIENDE EEUW OPNIEUW UITGEVONDEN



Luchino Visconti liet voor *L'innocente* zijn ontwerpers de negentiende-eeuwse sets en kostuums niet kopiëren, maar *rinventare*. De omgeving werd aangepast aan de emoties van zijn personages. Door *depth cues*, doorkijkjes à la Pieter de Hooch, camerabewegingen en spiegels suggereerde Visconti bovendien dat zijn wereld uitstrecte voorbij de randen van het filmdoek.

Ivo Blom

eeuws idee. De *Seelenlandschaften* van de Romantiek komen terug in de interieurs en exterieurs van *L'innocente*. In de zware rijke interieurs van Palazzo Colonna bijvoorbeeld, met zijn omvangrijke genretaferelen van Gaspar Dughet en zijn enorme antieke kabinetten. Zo'n kabinet van ivoor en ebbenhout is zichtbaar achter de zangeres, die de aria *Che farò senza Eurydice* uit Glucks opera *Orfeo* zingt. Een ander voorbeeld is Tullio's propvolle huiskamer: de Chesterfield voor de barokke schoorsteenmantel, de grote negentiende-eeuwse portretten aan de muur. Weloverwogen drukt de woning naast rijkdom en bedachte nonchalance, ook snobisme en machismo uit. Het contrasteert met het veel bescheidener en lichtere interieur van Tullio's jongere broer Federico, die enkele kamers in het huis bewoont tijdens zijn dienstverlof. Aan zijn muren hangen schilderijtjes van paarden. Het huis van Tullio's moeder, de Toscaanse villa La Badiola, hangt weer vol antieke schilderijen, maar ook staan er eigentijdse foto's op taboerretjes, van haar overleden echtgenoot en andere familieleden.

SPIEGELS EN SCHILDERIJEN

Visconti suggereert soms reusachtige ruimtes door de camerabeweging, *depth cues* (met name bloemboeketten binnen en bloeiende struiken buiten) en via doorkijkjes à la Pieter de Hooch. Prachtig is hoe hij met spiegels het

driedimensionale gevoel vergroot. Spiegels gebruikt hij voor montage in beeld en om de ruimte achter de camera te tonen. Ook in de schilderkunst scheppen spiegels ruimte. In het *Arnolfini*-portret van Jan van Eyck bijvoorbeeld beeldt de schilder zichzelf af. Visconti maakt in *L'innocente* via spiegels *offscreen* staande personages zichtbaar. In het Florentijnse hotel, waar Tullio en Teresa verblijven, wordt een enorme bos lelies van Teresa's andere minnaar binnengedragen. Vanuit de hal filmt Visconti de slaapkamer waar via een spiegel het woedende hoofd van Tullio te zien is. Net als Johannes Vermeer in zijn schilderijen schept Visconti de illusie dat de wereld niet aan de rand van het filmdoek ophoudt. Visconti gebruikt spiegels ook om iemand met zichzelf te confronteren. Door dit spel met ruimte, waardoor de dynamiek van de film zich binnen het beeld afspeelt in plaats van via montage, wordt de film één groot schilderij. Film is bij Visconti in de eerste plaats ruimte in plaats van tijd. Op kerstavond wil Tullio zijn bastaardkind vermoorden. Hij stuurt de baker weg en moet zich inhouden om zijn haat en jaloezie niet uit te schreeuwen. Als de baker haar shawl uit een spiegelkast haalt, laat ze de kastdeur zo openstaan, dat Tullio zichzelf in de spiegel gereflecteerd ziet, naast de wieg. Tussen hen in is een Christusportret te zien in de stijl van Guido Reni, een Barokschilder, die eind negentiende eeuw in de

mode was. Het spiegelbeeld vat de situatie samen: Tullio is van het door hem gehate kind gescheiden door het portret van Jezus. Haar geloof weerhield Giuliana van een abortus. Niet voor niets staart Tullio, vastgenageld, secondenlang naar het spiegelbeeld.

ZELFS IN VISCONTI'S MEEST REALISTISCHE FILMS DRUKT DE OMGEVING DE MENS UIT

Net als spiegels krijgen schilderijen in Visconti's interieurs soms een symbolische lading. In de scène dat Giuliana's kamenierster vanuit Toscane zomerklleding in Rome komt halen, is Tullio verbaasd omdat hij dacht dat Giuliana naar Rome zou komen om zich te laten aborteren. Een kinderportret komt prominent in beeld, dat eerder in een spiegel te zien was waarin Giuliana schuld bewust keek na haar overspel. In veel van zijn films vormen schilderijen een natuurlijk onderdeel van de interieurs, maar in *L'innocente* gaf Visconti sommige schilderijen een bijzondere betekenis. ●

Cinemien/Homescreen heeft op 18 mei een dvd-box laten verschijnen met vijf films van Visconti: *Ossessione* (1943), *La terra trema* (1948), *Bellissima* (1951), *Rocco e i suoi fratelli* (1960) en *L'innocente* (1976). *Ossessione* en *La terra trema* waren nog niet eerder in Nederland op dvd verschenen. ISBN EAN: 8717249470502.